

Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Çerçevesinde *Spartacus* (Spartaküs) Filmi Üzerine Düşünceler

Gökhan Gültekin*

Özet

*Evreni bütün olarak kavramaya çalışan felsefe, insanın karşılaşılabileceği her türlü düşünceyi kendi konusu yapabilir. Bu durum, felsefenin konu olarak sınırsız bir içeriğe sahip olabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla insanın bulunduğu her alanda felsefe varlığını ortaya çıkarabilir. Bu alanlardan biri de sinemadır. Sinema, bilinen dünya ve bu dünyadaki canlılar dışında yepyeni bir dünya kurup gösterme gücüne sahip olsa da asla insan olan karakterden vazgeçmemiştir. Bu açıdan sinemada insanı düşünmek, çeşitli felsefeciler aracılığıyla gerçekleştirilebilmekte ve felsefe tarihinde önemli bir yeri olan Hegel, tamamen insana yönelmiş bir felsefeci olarak sinemada düşünölmeye uygun olabilmektedir. Dolayısıyla onun 'diyalektik yöntem'ini ve bu yönteminin temelini oturttuğu 'efendi-köle diyalektiği'ni sinemada değerlendirmek, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada efendi-köle diyalektiğine uygunluğu açısından *Spartacus* (Spartaküs, Stanley Kubrick, 1960), Hegel'in diyalektik yöntemi (görüngübilimsel yöntem) çerçevesinde çözümlenmiştir.*

Anahtar Kelimeler: Sinema, Hegel, efendi-köle diyalektiği, Spartaküs

* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7928-3829>

E-mail: cinegultekin@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.400677

Geliş Tarihi - *Received*: 02.03.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.06.2018

Opinions On Film *Spartacus* Within the Framework of Hegel's Master-Slave Dialectics

Gökhan Gültekin*

Abstract

Philosophy trying to grasp the Universe as a whole may make all kinds of opinions that a human may encounter its own subject. This shows that philosophy may have unlimited content in terms of the subject. Therefore, philosophy can reveal its presence wherever a human is found. Cinema is one of these areas. Although cinema has the power to establish and show a totally new world, apart from the known world and creatures in this world, it has never given up human characters. In this respect, thinking in a humanistic way in cinema may be realized through various philosophers, and Hegel, which has an important place in the history of philosophy, can be appropriate for being under consideration in cinema as totally a people-oriented philosopher. Therefore, to assess his 'dialectical method' and 'the master-slave dialectic' that forms a basis of this method in cinema constitutes the purpose of this study. In this context, Spartacus (Stanley Kubrick, 1960) was analyzed in this study in terms of its compliance with the master-slave dialectic within the framework of Hegel's dialectical method (phenomenological method).

Keywords: Cinema, Hegel, master-slave dialectical, Spartacus.

* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7928-3829>

E-mail: cinegultekin@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.400677

Received - *Geliş Tarihi*: 02.03.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 08.06.2018

Giriş

Sinema, her ne kadar temsil düzeyinde olsa da insanlara sonsuz bir dünya sunmaktadır. İnsan bu kurgusal dünyada, gerçek dünyadan çok daha fazlasını görebilmektedir; ancak bu görme eylemi çoğu zaman sunulduğu kadarını görmek ve sunulandan haz alma seviyesinden öteye geçememektedir. Perdede sunulanı sadece bir öykü aktarımı olarak izlemek ile ona çeşitli bakış açılarıyla yaklaşmak arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu anlamda sinemayı bir sanat olarak okumak, alt okumaları da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bir film hasılatı, icracıları, yönetmeni, mekânları, görüntüleri gibi öğelerin çok daha ötesinde değerlendirildiğinde gerçek anlamına kavuşabilmektedir. Filmler genel bazı bilgilerin yanında psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi diğer bilimlerin ışığında düşünülebilir. Yani genel bir yargıyla, dünyadaki ya da yaratılan kurgusal dünyadaki her olay, kişi ya da olgu sinemada sunulabildiğine göre, bunları yorumlayabilmek için her türlü bilgi, düşünce ya da bilimden yararlanmak mümkündür. Buradan hareketle Lotman'ın (2012: 42), "optik fenomenlerle uğraşan sanatlar arasında sadece sinemanın, bir insan kişiliğini zamansal dizilmiş bir tümce biçiminde kurabilir olduğu" görüşünü destekleyecek şekilde, insana yönelmek ve insanın içinde yaşadığı evrende kendi varlığını merak etmesiyle ortaya çıkan felsefeye yönelmek; sinemaya felsefi bir gözle bakmak önemlidir.

Kabadayı (2013: 51), film çalışmalarında felsefe-sinema ilişkisinin 'sinemanın felsefesi' ve 'sinemada felsefi kavramların kullanımı' şeklindeki olgulara yer verildiğine vurgu yapar. Bir yanda sinemadaki imgelere yüklenen özellikler, diğer tarafta filmlerdeki anlamların felsefi kavramlarla arasında kurulan bağ yer almaktadır. Ona göre, bazı filmlerin anlamlarını felsefeyle yorumlamaktan başka bir şey düşünülemez. Kabadayı, felsefe kullanılarak filmlerde 'gerçek', 'kurgu', 'insan', 'bilgi', 'bilgelik', 'varlık', 'varoluş', 'özgürlük', 'ahlâk', 'erdem', 'adalet', 'etik', 'zaman', 'simülasyon', 'yazgı', 'mutluluk', 'haz', 'acı', 'estetik', 'iyi', 'kötü' gibi bir çok kavramın yorumlanabileceğinden ve bunun için Sokrates, Platon, Aristoteles, Descartes, Hobbes, Kant, Hegel, Nietzsche, Sartre, Heidegger, Zizek, Baudrillard, Deleuze gibi felsefecilerin eserlerinden yararlanılması gerektiğinden söz eder.

Tüm bu aktarılanlara bağlı şekilde din, tarih, mantık, hukuk, sanat gibi alanlarda eserler sunan Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve dolayısıyla onun felsefesi doğrultusunda bir film çözümlemesi yapmak mümkün görünmektedir; fakat onun düşüncelerinin veya ortaya koyduğu kavramların neresinden hareket edileceği konusundaki zorluk, çalışmayı belirli bir sınırlandırmaya itmiştir. Bu nedenle, Hegel'in ortaya koyduğu kavramlar ya da devlet, mantık, tin, din, sanat vb. alanlar üzerine görüşlerinden ziyade, felsefesinin temelini oluşturan 'efendi-köle diyalektiği' çerçevesinde düşünceler ortaya koymaya çalışmak daha anlamlıdır. Dolayısıyla Hegel'i efendi-köle diyalektiğini sinema açısından değerlendirmek ve bu bağlamda bir düşünce üretimi, çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle Hegel felsefesine genel hatlarıyla değinilmiş, daha sonra bu felsefe belirli açılardan sinemada düşünülmüş ve son olarak efendi-köle diyalektiği çerçevesinde bir film çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çözümleme kapsamında Hollywood sineması evreninden, tarihte bilinen ilk köle isyanının lideri Spartacus'u konu alan, Stanley Kubrick'in 1960 yapımı *Spartaküs* filmi örneklem olarak seçilmiş ve Helgel'in 'diyalektik yöntem'i (görüngübilimsel yöntem) çerçevesinde çözümlenmiştir. Örneklem olarak bu filmin

seçilme sebebi, kazandığı Oscar ödülllerinden ziyade, tarihteki ilk köle isyanını konu alan öncül bir film olması ve bu isyana modern bir yorum getirdiğinin düşünülmesidir. Ayrıca *Spartaküs*, Hegel'in efendi-köle diyalektiğindeki hem köle hem de efendinin bakışı açısından değerlendirme yapılması gerekliliğine de uygun düşmektedir.

1. Hegel Felsefesinin Ana Hatları ve 'Efendi-Köle Diyalektiği'

Hegel, antik felsefenin "ne isen o ol" düşüncesine karşı olarak, "ne isen o olma" şeklinde bir felsefi anlayış ortaya koymuştur (Bumin, 2013: 57). Bu açıdan insan oluşturuca ögenin 'olumsuzlama', 'mücadele', 'dönüşüme uğratma', 'çalışma' ve 'keşfetme' olduğunu belirtir (Aktaran: Kojève, 2012: 14; 20). Dolayısıyla insan oluşturuca bu öğelerin temeli, eyleme dayanmaktadır.

Fraser (2008: 36), Hegel'in kendi felsefesini 'diyalektik mantık' olarak açıkladığını, bu mantığın önceki tüm mantık ve metafiziği kapsadığını aktarır. Bu mantığa göre, önceki düşünce biçimlerinin aynı yasa ve nesnelere korunurken, bir yandan da düşünceler daha geniş kategorilerle yeniden biçimlendirilerek genişletilir. Yani kavramlar önce ele alınır, titiz bir eleştiriye tabi tutulur ve önceki felsefe üzerine oturtulur. Kojève (2012: 32; 34) ise Hegel'in felsefesini 'mutlak bilme' şeklinde tanımlar. Mutlak bilme, Hegel'ci felsefenin tüm sisteminden ya da bilimden başka bir şey değildir.

Stace'in (1976: 154) belirttiği şekliyle 'varlık', 'yokluk' ve 'oluş' ilk Hegel'ci üçlüdür. Hegel'in tüm diyalektik yöntemi boyunca bu üçlü ritim görülür. Varlık, olumlama'dır. Yokluk, varlığın olumsuzlanmasıdır ve varlığın içinden doğar. Oluş ise, varlık ile yokluğun karşıtlığını; ama aynı zamanda temelde yatan uyumlarını içermektedir. Bu üçlüye sırayla 'tez', 'antitez' ve 'sentez' de denir. Varılan sentez böylece yeni bir varlık/olumlama/tez olur. Bu süreç artık çelişki içermeyen âna kadar bu şekilde devam eder. Hegel, bu sistemini 'doğa' ve 'tin'in (ruh) ayrıntılarını geliştirirken de kullanır. Dolayısıyla Hegel, diyalektik kurucu ögenin 'olumsuzluk' olduğunu belirtmektedir ve tikel varlığını olumsuzlayarak tümele ulaşma çabasındaki varlığın görünümünü diyalektik bir yapı biçiminde şu şekilde tanımlar (Hegel, 2011a: 275; 278; Kojève, 2012: 116; 225):

- *Kendinde-varlık*: 'Özdeşlik', 'tez', 'verilmiş-varlık', 'doğa'
- *Kendi-için-varlık*: 'Olumsuzluk', 'antitez', 'eylem', 'insan'
- *Kendinde ve Kendi-için-varlık*: 'Bütünsellik', 'sentez', 'eser', 'tarih', 'hareket'

Hegel'in sistemi 'mantık', 'doğa felsefesi' ve 'ruh felsefesi' olmak üzere üç bölüme ayrılır. Mantık, tez; doğa, antitez ve ruh, sentezdir. Mantık, katkısız akıl; dünyanın ilk sebebi denilen şeyi ele alırken, doğa ve ruh gerçek dünya ile ilgilidir. Doğa, mekân ve zamanı, organik olmayan maddeyi, bitkilerle hayvanları ele alır. Ruh ise, varolan dünyanın bir parçasını meydana getiren insanın ruhudur (Stace, 1976: 185).

Hegel'e (2011c: 24) göre, evren sadece bir sonluluklar toplamıdır; sonsuz, öncesiz ve sonrasız değildir. Dolayısıyla ona göre zaman, amacı insanı anlamak olan antropolojinin temel kavramıdır. Kosmosda (kâinat) zaman yoktur; olsa bile insansal zamanla bir ilgisi bulunmamaktadır. İnsan ancak zaman ve tarih anlaşıldığında anlam kazanır. Hegel öncesi

filozoflar bunu başaramamış bu nedenle felsefeleri, özü bakımından teoloji olmaktan kurtulamamıştır. Hegel ise, varlık-düşünceyi zamanla bir tutarak, her şeyi insana indirgemektedir (Bumin, 2013: 69,73). Bu da onu birçok felsefeciden ayırır; çünkü O, bilinci varlığın tek kurucu ögesi kabul eden birçok felsefecinin aksine, bilincin yanına toplum içindeki varoluş devinimini de ekler (İzmir, 2013: 34).

Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin kaynağını Jena derslerine dayandırmak mümkündür. Hegel, Jena'da yeni toplum tasviri yaparken karşılıklı tanımayı, 'mücadeleyle tanıma' şeklinde inceleyerek, ilk kez efendi-köle ilişkisinden söz eder (Morss, 2011: 22). O, bilincin kendini başka bir bilince kabul ettirmesini sağlayacak eylemi, bilinçler arası savaş olarak görür. İşte Hegel'in efendi-köle diyalektiği, bu savaşın ve sonuçlarının diyalektiğidir (Bumin, 2013: 36). Özü kendi-için olan bağımsız bilinç 'efendi'yi, özü bir başkası (efendi) için yaşamak veya olmak olan bağımlı bilinç ise 'köle'yi ifade eder (Hegel, 2011a: 126).

Efendi-köle diyalektiğinin bir ucunda bulunan efendi, hayatını başkası tarafından bilinip-tanınmak uğruna tehlikeye atmış ve sonunda zafere ulaşmış insandır. O, gerçek, biyolojik ve doğal hayatına tinsel, fikirsel ve biyolojik olmayan bir şeyi tercih etmiştir. Bu şey, başka bir bilinçte bilinip-tanınma isteğidir (Hegel, 2011a: 122; Kojève, 2012: 50-51). Diyalektiğin öbür ucundaki köle ise, kendi iç doğasını ölümü göze almaktan korktuğu için yenemediğinden, çalışma yoluyla dış doğayı yener ve kendini doğadan ayıran yönün bilincini elde eder (Bumin, 2013: 43). Doğadan ayrılan köle, kısmen özgürleşir; ancak onun özgürlüğü hâlâ tözselleşmemiştir. Bunun nedeni, efendinin köleyi öz bilinç olarak kabul etmemesidir (Fraser, 2011: 101). Dolayısıyla kölenin özgürlüğü biçimsellikten öteye geçmez. Köleyi boyunduruk altına alan ve çalıştıran efendi ise doğayı da boyunduruk altına alarak özgürlüğünü tözselleştirebilir (Kojève, 2012: 47).

Hegel'e (2011d: 115) göre özgürlük, sadece devlet içinde gerçekleşebilir. İnsan, sahip olduğu tüm tinsel gerçekliğe devlet sayesinde ulaşır. Devlet böylece sanatın, törelerin ve yaşamın buluşma noktası olur. Devlette özgürlük olumlu şekilde gerçekleşir; ancak kişinin tikel istenci için tümel istenç araç gibi düşünülemez. Tek kişinin keyfi davranışları özgürlük değildir. Bu sebepten, özgürlük hep kısıtlıdır. Öte yandan, bilinip tanınma uğruna ölümü göze alan efendinin bir paradoksun içine girdiğini belirtmek gerekir. Bumin'in (2013: 37) vurguladığı şekliyle efendi, savaşın sonunda karşı tarafın hayatını bağışlayarak, onun sadece özgürlüğünü yok etmeli; onu köleleştirmelidir. Kendisi bu savaş sonunda ölüm riskiyle karşı karşıya olsa da diyalektiğin öbür ucuna konumlanan köleyi öldürmesi, onu asla efendi hâline getirmeyecektir; çünkü onu bilip-tanıyacak olan köle diyalektik olarak değil, fiziksel olarak ortadan kalkacak ve onun efendiliğini tanıyacak bir kölenin varlığı söz konusu olmayacaktır. Bu noktada karşılıklı isteklerin, efendi-köle diyalektiği açısından önem taşıdığı ortadadır.

Hegel'e (2011a: 116) göre özbilinç, istektir ve istek nesnelere aracılığı olmadan doyurulamaz. Bu açıdan efendi-köle diyalektiği bu zemine oturur. 'Köle-nesne', özne olabilmek için 'efendi-özne' tarafından, kendi ürettiği nesnelere aracılığıyla tanınmayı ve istenmeyi bekler. 'Efendi-nesne' ise özne olabilmek amacıyla, isteğini arzulayan köleye gereksinim duymaktadır. Yani istek, ötekinin isteği arzulanığında hayvansal olmaktan çıkıp, insansal olur (İzmir 2013: 65). İstek, ancak bir başka isteğe yönelmiş olması açısından 'insan-

oluşturucu'dur. Bu noktada Hegel, insan olmak için bir şeyi kendine baş eğdirmekten ziyade, bir başka isteğe baş eğdirmenin gerekliliğini vurgular (2011a: 116; 120; Kojève, 2012: 44). Dolayısıyla Hegel'in anlayışında insanlık tarihini efendi ve köle arasındaki ilişkiye dayandırmak anlam taşır. Dahası, tarih efendiye değil, köleye aittir. Efendinin insanca tek eylemi savaştır. Onun savaşmak amacıyla kullanacağı araçların gelişiminin tarihi bile, kölenin çalışmasından başka bir şeyin tarihi değildir (Bumin, 2013: 52).

2. Hegel'i Sinemada Düşünmek

Sinema, insanlara muazzam ve beklenmedik bir eylem alanı sunmaktadır (Morss 2009: 295). Bu eylem alanına izleyici fiziksel olarak dâhil olamasa da, düşünsel ve ruhsal açıdan olayın geçtiği mekân ve zamana yerleşebilir. Klasik Hollywood sinemasının yapmak istediği şey, bu duruma koşut olarak, izleyiciyi sinema karakteriyle özdeşleştirip, sinema mekânına çekerek, kurgusal olaylardan gerçekmiş gibi haz almasını sağlamaktır. Yani Hollywood sineması, izleyici olan insanın ruhunu ele geçirmeye çalışırken, karakter olan insanın fiziksel eylemlerini kullanır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Hegel'in asıl olarak 'insan ruhu' şeklinde ele aldığı 'tin' ve insan oluşturucu temel öge olarak tanımladığı 'eylem' kavramlarına sinema karakteri açısından bakmak önem teşkil etmektedir; fakat öncelikle Hegel'in felsefesini belirli açılardan sinemada düşünmek anlamlı olacaktır.

2.1. Sinemaya Hegel Perspektifinden Bakmak

Hegel'in özbilinç felsefesinin temelini oluşturan bilinçlerin diyalogu, toplumsal çatışmalar, savaşlar, felsefe kuramları, sanat ürünleri (...) kısacası tarihtir. Tarihsel serüven, insan ruhunun (tin) kendisine karşıtlığıyla ilerler (Hegel, 2011e: 63). Sanat bu noktada insanlık tarihi için oldukça önemli bir uğrak olarak düşünülebilir; çünkü sanat, sonlu tını irdeleyen 'nesnel tin'in üstünde bir 'öznel tin'dir (Hegel, 2011b: 117). Tin, ruhtur. Hegel için asıl önemli ruh ise insan ruhudur. Hegel bu durumu şu ifadelerle destekler (2011d: 48): "Tanrı bilinemeyecekse, tının ilgilenmesi için geriye yalnız tanrısal olmayan, sınırlı şey kalır. Sınırlı ve sonlu olan şeyle kesinlikle uğraşılmalı." Onun bu önerisine uygun şekilde, bir sanat dalı olarak sinema, başlangıcından itibaren temele insanı oturtarak ve yine insana yönelmesi açısından önemlidir. Yani sinema, Hegel'in özbilinç felsefesindeki bilinçlerin diyalogundan oluşan tarihin bir uğrağıdır.

Sinema, bugünkü konumuna birden gelmemiş; eylemde bulunan insanların tıpkı Hegel'in yaptığı gibi önceki durumu (tez) ele alıp, bir karşıt durum ortaya çıkararak (antitez), yeni bir durum oluşturmasıyla (sentez) ve bu yeni duruma, başka insanların tekrar karşıt bir durum çıkarıp, başka bir yeni durum oluşturması döngüsüyle gelmiştir. Dolayısıyla sinemanın tarihi de tıpkı insanlık tarihi gibi devingendir ve bu açıdan Hegel'in tarihin devingenliği anlayışına uymaktadır. Her ne kadar Hegel (2011f: 118), Napolèon'un tinsel tarihin sonunu getirdiği düşüncesinde olsa da, sinemanın sonunun; yani devingenliğinin sonunun henüz geldiğini ya da geleceğini söylemek doğru olmayacaktır.

Sinemanın devingenliği gibi onun içinden çıkan filmlerin devingenliği de önemlidir. Sinemanın kurgusal dünyasını yaratan ve öykünün devingenliğini sağlayan şey ise kurgudur. Lotman'ın (2012: 45) belirttiği şekliyle sinema, kurgunun ortaya çıkışıyla anlam yaratma

aracına dönüşebilmiştir. Bu noktada sinemanın bir dil olmasının yolunu ilk oluşturan kişi olarak kabul edilen Kuleşov, filmin biçimsel ve yapısal sorunlarına değinerek kurgunun anlam yaratmadaki etkisini vurgulamış, Pudovkin ise kurguyu sinemada etkili şekilde kullanmaya başlamıştır; ancak en etkili ve özgün kurgu kullanımı Eisenstein tarafından gerçekleştirilmiştir. Eisenstein, sinema diliyle anlamın nasıl oluştuğunu araştıran ilk kuramcı olmuştur. Böylece sinema, fotografik olmaktan kurtularak, kendi dilini oluşturmuş ve sinematografik hâle dönüşmüştür (Büker, 1985: 12-15).

Eisenstein, görüntüler arasında çatışma yaratarak yeni anlamlar oluşturulacağını savunmaktaydı. Ona göre, tüm sanatların temeli çatışmadır ve filmin içeriğine dair her şey çatışma üzerine kurulabilir; görüntünün kendi içinde de çatışma olması mümkündür (Kabadayı, 2013: 47). Eisenstein, ana hatları Hegel ve Marx tarafından oluşturulan diyalektik düşünceden yararlanmış (Butler, 2011: 21). Dolayısıyla Eisenstein'in, Hegel'in önemini erken zamanlarda farkederek sinemaya uyguladığı söylenebilir. Yani onun düşüncesini yadsınamış, tıpkı Hegel'in önerdiği ve uyguladığı şekliyle, kendi düşüncesiyle şekillendirip yeni bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan düşünülürse, Eisenstein'in sinemayı geliştirmesi, temelde Hegel'in düşüncesinden hareketle gerçekleştirilen bir eylemdir ve bu sebeple "Sinemada Eisenstein'in; dolaylı olarak Hegel'in oluşturduğu 'diyalektik yapı', sinemanın tarihi açısından önemli bir uğraktır" şeklinde bir yargıda bulunmak mümkün hâle gelir. Eisenstein kurgu aracılığıyla bir görüntüye (tez) karşıt başka bir görüntüyü (antitez) peş peşe göstererek, izleyicinin zihninde yepyeni bir görüntü (sentez) oluşmasını sağlamış ve böylece sinemayı, doğayı 'verili bir şekilde' taklit etmekten kurtarmıştır.

Sinema, doğayı taklit etmekten çok daha fazlasını gerçekleştiren bir sanat olarak düşünüldüğünde, Hegel'in (2011g: 8) sanatın güzelinin, doğanın güzelinden çok daha yüksekte olduğu görüşüyle örtüşmektedir. Yönetmen, doğayı verili şekilde; olduğu gibi perdeye yansıtmaz. O, kendi tinselliği doğrultusunda verili doğayı olumsuzlayarak, yeni bir dünya yaratır. Yönetmenin yarattığı kurgusal dünya bu açıdan Hegel'in belirttiği şekliyle, tikel olduğu gibi, film özellikle Hollywood sinemasında yer alıyorsa, tümel bir özellik kazanarak evrenselleşir. Yönetmen, filmde kendi dünyasını yaratarak, doğayı olumsuzlayıp özbilince varırken, isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere kullanır. Bu açıdan yine Hegel'in (2011a: 116) isteğin ancak nesnelere aracılığıyla doyuma ulaştırıldığı görüşüne uygun şekilde, filmin yapımında kullanılacak teknik malzeme, bu malzemeyi kullanan kişiler, yapım ekibi, filmdeki gerçek ya da animasyon karakterler, hatta çekim alanındaki diğer insanlar, yönetmenin isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere olurlar. Yönetmenin yaşadığı bu durum, aslında onu tıpkı Hegel'in efendisi gibi bir paradoksun içine sokabilir; çünkü yönetmen kendi emrindeki her şeyi nesne olarak kullanırken, kendisi de yapımcının, dağıtıcının ve başka efendilerin isteğini doyuma ulaştıracak bir nesneye dönüşmektedir. Dolayısıyla özgürlüğü tözselleşmeyen yönetmen, tam anlamıyla özgür bir tine sahip olamaz. Hegel'i sinema açısından düşünürken değinilecek diğer bir olgu da işte bu özgürlük anlayışıyla ilgilidir; fakat bu seferki özgürlük, seyircinin tözselleşmeyen özgürlüğüdür. Scognamillo'ya (1997: 210) göre, seyirci sinema salonunda sadece filmi seçtiği kadar özgürdür. Seyirci aynı zamanda perdeye neyin nasıl yansıtıldığını kabullenecek kadar tutsaktır. Yani seyircinin özgürlüğü tözsel bir yapıda değildir. Dolayısıyla Hollywood sinemasının genel seyirci kitlesi, kendisine sunulan

kurgusal dünyayı olumsuzla(ya)maz; hatta bu dünyanın sunduklarını gerçekmiş yanılmasına kapılarak seyrederek. Bu açıdan seyirci, Hegel'in (2011a: 275) 'kendinde-varlık' olarak tanımladığı konumdan kurtulamaz. Seyircinin izlediği film karşısındaki özgürlüğü, ona sunulan kurgusal dünyanın içinde gerçekleşecek yapay bir özgürlüktür; çünkü seyirci bu anlamda ancak kurgusal dünyada, düşsel şekilde özgür olabilmektedir. Dolayısıyla eylemi fiziksel ve gerçek olmayan seyirci, 'kendi-için-varlık' aşamasına ulaşmamaktadır. Seyircinin özdeşleştiği sinema karakterinin ise nasıl olması gerektiği konusunda yine Hegel'in görüşlerine başvurulabilir.

2.2. Hegel'in Özgür 'Tin'i Olarak Sinema Karakteri

Hegel'e göre, insan 'Ben'i bir 'isteğin Ben'i yani etkin, olumsuzlayıcı, varlığı dönüşüme uğratan, verilmiş varlığı yıkarak yeni varlık yaratan bir Ben olmalıdır (2011a: 501; Kojève, 2012: 42). Sadece bu şekilde özne, Hegel için tözsel hâle gelebilir. Bunun dışında özne ne şekilde olursa olsun; özgürlüğe ulaşmış olsa bile, bunu tözsel şekilde değil, biçimsel olarak gerçekleştirmiş olacaktır. Hegel (2011a: 19; 41) için 'töz', kendini kendi ile dolaymlayarak başkalaştıran öznedir. Töz, kendi kendisinde özne olduğundan, her şey onun kendisinin kendi içine yansımalarıdır. Yani özne kendi tözselliğine, sadece kendi özbilinci doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemler aracılığıyla ulaşabilmektedir. 'Dolayım' ise Hegel için öznenin deviniminin başlangıç noktasından hedefine kadar olan sürecin, kendi zihninde tanımlanmasıdır (Aktaran: Bozkurt, 2009: 61). Diğer anlamıyla, kendi kendine belirli bir nesne üzerinde düşünerek, o nesneye nasıl ulaşılabilirliğine dair düşünsel bir eylemdir. Nesne, bir madde olabileceği gibi, 'nesneleştirilen insan' şeklinde de düşünülebilir. Örneğin daha önce belirtildiği gibi köle, efendi için bir nesne konumundadır. Bu açıdan dolayım gerçekleşmeden özgür eylem gerçekleşmemekte, dolayısıyla özbilince ulaşmış ya da tözselleşmiş bir özne oluş(a)mamaktadır. Bu yönüyle Hegel'in özne şeklinde değerlendirdiği özbilince ulaşmış ya da tözselleşmiş insan sinema açısından değerlendirildiğinde, eylemlerinde özgür bir tavır sergileyen karakterle örtüşmektedir.

Hegel'in görüşlerine uygun sayısız karakteri sinemada görmek tüm bu yönlerden olasıdır. Sinema karakterlerinin yapılandırılması açısından ise Aristo'ya kadar gitmek anlamlıdır.

Hollywood sinemasının da temelleri şeklinde değerlendirilen tragediyayı Aristo (2012: 22) ağır başlı, başı ve sonu belli olan, bir uzunluğu bulunan eylemin taklidi olarak tanımlar. Ona göre, tragedyanın görevi korku ve acıma duyguları aracılığıyla ruhun tutkularından temizlenmesinin (katharsis) sağlanmasıdır. Tragedyada karakter çok önemlidir. Bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa sadece o zaman, o insanın karakterinden söz edilebilir. İstemsel olan bu eylemler ise öykü sonuna kadar tutarlı olmalıdır; fakat sinema açısından düşünüldüğünde, Aristo ve Hegel'in karakter-eylem ilişkisinde farklılık olduğu anlaşılmaktadır. Aristo'nun karakter anlayışı, Hegel'in 'özgür eylem' düşüncesine uygun olsa da, tutarlılık açısından farklılık gösterebilmekte, bu farklılık ise katharsisin sağlanmasına yardımcı olabilmektedir. Bu açıdan modern sinema karakterinin kendisini olumlayarak sabit ve tutarlı kalması gerektiğini söyleyen Aristo'dan uzaklaşıp, kendisini sürekli olumsuzlayarak yeni bir ben yaratması gerektiğini söyleyen Hegel'e

yaklaşabileceği belirtilebilir. Dolayısıyla asıl olan tutarlı sabit karakter değil, tutarsız ve devingen karaktere yönelmektir.

Klasik tutarlı karaktere karşıt şekilde Chatman (2008: 104), modern karakterlerin klasik karakterlere göre çok daha fazla karakteristik özellikleri olduğunu ve onların tek bir boyuta indirilemeyeceğine değinir. Ona göre, modern karakterin yarattığı beğeni, kişiliğinin çok yönlülüğü ve bölünmesinden kaynaklanmaktadır. Yine bu görüşe benzer şekilde Chion (2003: 107), Aristo'nun klasik tiyatro kişinin değişime uğramaması tutarlılığının bugün sinemada geçersiz olduğunu; korkak bir kişinin cesur ya da bencil bir kişinin cömert olmasının kabul edilebilir görüldüğünü belirtir. Karakterin bu tutarsızlığını kabul edebilen seyirci için asıl önemli olan ise, karakterle özdeşleşebileceği bir durum bulmaktır.

Kırel (2012: 43), izleyicinin filmi izlediği süreçte kahramanla özdeşleşerek geçici kimlik değişimi yaşadığını vurgular. Dolayısıyla seyirci, kendi Benini, perdede gördüğü Ben ile olumsuzlayarak yeni bir Ben oluşturabilir. Oluşan bu Ben geçici olabileceği gibi, etkili karakterler aracılığıyla kalıcı hâle de dönüşebilmektedir. Örneğin kendi görüntüsünü, sinema perdesindeki karakter aracılığıyla olumsuzlayan seyirci saç şekli, vücut yapısı, giyim tarzı, hatta estetik ameliyatlar aracılığıyla göz, kulak, burun gibi uzuvlarının karakterinkiyle özdeş olmasını sağlayabilir. Bu açıdan seyirci 'tez', karakter 'antitez' ve seyircinin karakter aracılığıyla edindiği yeni Ben, 'sentez' şeklinde değerlendirilebilir; ancak bu Ben, öznenin kendi kendisinin içinden gelmeyip, özdeşleştiği karakter aracılığıyla oluşturulduğu için tözsel bir 'kendi-için-varlık' mertebesine ulaşamaz. Burada vurgulanabilecek diğer bir durum, seyircinin aslında Hegel'in belirttiği özbilince kendisi ulaşamasa da -seyirci gerçek hayatta korktuğu için ölümü göze alamayıp, prestij mücadelesine giremese de- bunu filmin karakteri aracılığıyla düşünsel olarak gerçekleştirebildiğidir. Dolayısıyla seyircinin normal bir karakterden ya da tipten ziyade, kahraman karakterle özdeşleşmek istemesi bu yönden anlaşılmalıdır.

Nutku (2001: 182), tipleri kendine özgü kişiliği olmayan, kalıplaşmış ve psikolojik ayrıntılarına değinilmeyen kişiler şeklinde tanımlar. Örneğin cimri, bir tip örneğidir ve seyirci onunla özdeşleşmek istemeyecektir. Kendisi cimri olan birisi perdede gördüğü cimri kişiyle kendisini olumsuzlayamaz. Olumsuzlansa da bu olumsuzlama, o cimri kişinin cimrilik dışındaki yönleri aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla seyirci tipten ziyade, karakter aracılığıyla kendisini olumsuzlamaya daha yatkın hâle gelir; çünkü Oluk'un (2008: 49) belirttiği şekliyle karakter, bir arzusu olan, bu arzu doğrultusunda karar verebilen ve aldığı karar doğrultusunda eyleme geçendir. Bu açıdan düşünülürse, gerçek dünyadaki seyirci için önemli olan arzu, karar ve eylem olguları sadece karakter aracılığıyla temsil edilebilmektedir. Her ne kadar Jahn (2012: 53), karakteri 'kâğıttan bir varlık' olarak tanımlasa da, etkin karakterler Miller'e (2009: 86) göre, karton figürler olmaktan ziyade, filmin dünyasındaki insanlardır. Bu yönüyle etkin karakterlerin peşinden gitmek daha anlamlıdır.

Filmin etkisinin güçlü olması için Miller (2009: 86-94), etkin karakterlerin özelliklerini sıralarken, karakterlerin bir amaç doğrultusunda eyleme sahip olmasından ve bireyselliğe kavuşmuş olması gerektiğinden söz eder. Benzer şekilde Stanislavski (2011: 34), genelde sunulan karakterlerin gerçek yaşamdan alınan klişeler olduğunu; askerin düzenli giyinip sert

görüldüğünü, köylünün ise özensiz olduğunu belirtir. Bunların karakterin ruhunu sergilemediğini ve yanlış olduğunu vurgular. Böylece sinema karakterinin, Hegel'in (2011a: 275) belirttiği şekilde, bir amaç doğrultusunda eylemde bulunabilen ve kendi tinselliğine (ruhuna) ulaşabilen, 'kendi-için-varlık'ıyla örtüştüğü ya da örtüşmesi gerektiği vurgulanabilir.

Karakter merkezli olan Hollywood sineması, bu karakterleri eylemleri aracılığıyla kahramanlaştırarak izleyiciye sunabilmektedir. İlk olarak mitlerde ortaya çıkan kahraman ise, hayatını kendinden daha büyük bir şey uğruna feda eden kişidir. Kahramanın fiziksel ve ruhsal olmak üzere iki tür eylemi vardır (Campbell ve Moyers, 2010: 42-163). Ruhsal eylem gerçekleşmeden, fiziksel eylemin gerçekleşmesi insan için olanaksız görünmektedir. Bu açıdan kahraman, sinema mekânının efendisi olabilmekte ve Hegel'in düşüncesine uyabilmektedir. Her ne kadar sinema, kahramanını insan dışındaki nesnelere, yaratıklar ya da hayvanlardan oluşturma gücüne sahip olsa da, Hegel açısından sinema karakterine bakışta önemli olan tin, sadece insan olan kahraman karakterde bulunabilir. Bu açıdan 'yapay zekâ', 'otomat', 'robot', 'yaratık' vb. kahramanların bu çalışma açısından kendisini olumsuzlayarak, yani kendi Beniyle karşılaşarak yeni bir Ben oluşturmaya uygun varlıklar olmadığı belirtilebilir. Bu yönüyle Hegel üzerine bir çalışmada insan dışında bir karakteri değerlendirmek, Hegel'in tanımladığı tine ihanet olur; çünkü onun kutsadığı tin, insandan başkası değildir. Örneğin sinema perdesinde sunulan ve insana en yakın görünüme sahip olan otomatın Baudrillard'ın (2011: 94) deyimiyle, insandan daha iyi bir seviyeye ve görünüme ulaşmaktan başka amacı yoktur. Otomatın bu amacı, ruha sahip olan insanın kutsal alanına bir saldırıdır. Dolayısıyla asıl önemli olan kahraman, kutsal ruha sahip olan insan kahraman, yani Hollywood sineması açısından düşünülürse, sadece erkek kahraman Hegel'in 'kendi-için-varlık' düşüncesiyle örtüşebilme fırsatı yakalar; çünkü ataerkil olan Hollywood sinemasının asıl kahramanı da genellikle erkektir. Bu erkek kahramanlar savaşçılık, girişimcilik ve ataerkillik gibi öğeleri bünyesinde bulundurur. Özgürlerdir; dışarıdan gelen akılcı buyruklara değil, kendi içgüdülerine göre hareket ederler (Ryan ve Kellner, 2010: 221; 342). Bu açıdan erkek kahramanın, Hegel'in özgür eylem ve özbilinç kavramlarıyla uyuşan bir yapıda olduğu söylenebilir. Neticede Hegel ve Hollywood sinemasının kahramanı yan yana düşünülürse, Hegel'in (2011a: 501) onayladığı etkin, olumsuzlayıcı, varlığı dönüşüme uğratan, verilmiş varlığı yıkararak yeni bir varlık yaratan Ben şeklinde düşünülebilecek asıl karakter, Hollywood sinemasının erkek kahramanıdır. Onun efendi-köle diyalektiğinde yer verdiği efendi ve köleleri bu yönüyle Hollywood sineması evreninden seçerek yorumlamak, daha ayrıntılı bir felsefi düşünce alanı yaratacaktır.

3. 'Efendi-Köle Diyalektiği' Açısından *Spartaküs* Filmi

3.1. Örneklem ve Yöntem

Hegel'in efendi-köle diyalektiğine uygunluğu açısından araştırmanın çözümleme kısmında örneklem olarak Hollywood sineması evreninden *Spartaküs* filmi seçilmiş, Hegel'in diyalektik yöntemi (görengübilimsel yöntem) doğrultusunda çözümlenmiştir.

Diyalektik yöntem, bilincin ilk durağı olan duygusal bilgiden hareketle tine ulaşıncaya kadar yaşadığı deneyimi; tarihi betimlemekten ibarettir (Bumin, 2013: 108). Bu yöntem 'görüngübilimsel yöntem' şeklinde de değerlendirilmektedir. Ayrıca Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin yine 'görüngübilimsel' ya da diyalektik yöntem ile koşut veya iç içe geçtiği belirtilebilir. Öte yandan çalışmanın Hegel ile ilgili olduğu düşünüldüğünde, Marks'ın değil, Hegel'in diyalektik yöntemini kullanmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Zaten Fraser'in (2011: 57) düşüncesi desteklenirse, ikisi aslında aynı yöntemlerdir. Fraser'e göre Marksistlerin, Hegel'in diyalektiğini materyalist bir şekilde uyarlamalarına ya da reddetmelerine gerek yoktur. Ona göre, diyalektiğin materyalist biçimini uygulayan ve öğreten en katı materyalist Hegel'dir. Marks her ne kadar bunu görmese de, kendi diyalektiği Hegel'in diyalektiğine koşuttur. Hegel'in 'evrensel' ve 'tikel' kavramıyla, Marks'ın 'genel' ve 'soyutlama' kavramları koşuttur. "Hegel'in diyalektiği, Marks'ın diyalektiğidir."

Efendi-köle diyalektiğinde iki bakış açısı söz konusu olduğundan filmdeki efendi-köle ilişkisi, efendinin bakış açısından ve kölenin bakış açısından olmak üzere iki şekilde ele alınmıştır. Bu iki bakış açısından hareket etmek, görüngübilimsel yöntemin gerektirmesidir; çünkü Hegel'e göre bu yöntem, filozofun bakış açısını konuya uygulamayı değil, felsefi olmayan (doğal) bilincin bakış açısına yerleşmeyi gerektirir (Aktaran: Bumin, 2013: 38). Bu açıdan *Spartaküs* filmi çözümlenirken efendi ve köle bakış açısından filmi okumak gerektiği düşünülmüş ve efendi ya da köle karakterlerin değerlendirilmesi ayrı başlıklar altında şekillendirilmiştir. Böylece tüm bu karakterlerin Hegel'in 'özgür tin', 'özbilinç' veya 'kendi-için-varlık' mertebesine ulaşmış olduklarının daha iyi sorgulanacağı düşünülmüştür.

3.2. Efendi Karakterler Açısından Spartaküs Filmi

Filmin gelişimini sağlayan efendi konumundaki karakterler Crassus, Julius Caesar, Gracchus, Glabrus ve Batiatus'tur. Buradaki her bir efendi karakterin gerek diğer efendi karakterlerle gerekse filmdeki köle karakterlerle olan ilişkileri Hegel'in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde yorumlanabilir.

Crassus: Roma İmparatorluğunun generalidir. Glabrus'u garnizon komutanlığından alıp sürdükten sonra kendisi de çok daha güçlü olarak geri dönmek üzere görevini bırakır. Julius Caesar'ın, Spartacus'e karşı girdiği savaşı da kaybetmesi üzerine, önce Caesar ile konuşur. Daha sonra Gracchus'a, "ordunun başına geçmek, senatonun başkanı olmak ve mahkeme üstü bir yetkiyle donatılmak" istediğini belirtir. Ordunun ve senatonun başına gelen Crassus, Spartacus'ün sadece öldürülmeyeceğini, tanınmışlığının da son bulacağını söyler. Onun bu söylemi, Spartacus'ün kölelikten efendilik mertebesine ulaştığının bir göstergesidir; çünkü Spartacus artık bilinip-tanınan bir kişi olmuştur. O, tıpkı Hegel'in (2011a: 122) vurguladığına uygun olarak gerçek, biyolojik ve doğal hayatına tinsel, fikirsel ve biyolojik olmayan bir şeyi tercih etmiştir. Bu şey, başka bir bilinçte bilinip-tanınmadır.

Spartacus ile yaptığı savaştan sonra Varinia'yı bularak yanına getiren Crassus, ondan kendisini sevmesini talep eder. Dolayısıyla amacı, ona sadece sahip olmak değil, onun arzusunu arzulamaktır. Crassus'un bu davranışı, onu Hegel'in (2011a) belirttiği, 'insan-oluşturucu' eyleme yaklaştıran filmdeki en önemli andır. Efendi olarak zaten özgür olan Crassus, diğer efendi konumundaki kişiler dışında sadece Varinia ve Spartacus'ü nesne değil,

bir özne olarak bilip-tanımaktadır. Crassus, filmin sonunda Spartacus'ün çarınca gerilmesi emrini verdikten sonra Caesar'ın kendisine "Spartacus'ten korkup korkmadığını" sorması üzerine, "savaşırken Spartacus'ün yenileceğini bildiğini; ancak artık korktuğunu" söyler; çünkü Spartacus bir kere ortaya çıkmış ve prestij uğruna ölümü göze alarak bilinip-tanınmayı gerçekleştirmiştir. Kendisi ölse de varoluşu korunacaktır. O artık Crassus'un zihninde temsil edilmiştir. Böylece Spartacus, Crassus için nesne olmaktan çıkarak özne hâline gelmiş, 'özgür tin'e ulaşmış 'kendi-için-varlık'a dönüştüğünü Crassus'un bu davranışıyla bir kez daha kanıtlamıştır. Crassus, Spartacus'ü fiziksel olarak yok etmeyi başarsa da, onu diyalektik olarak yok etmeyi başaramayarak efendilik paradoksunu yaşamaya devam eder. Böylece kendinde-varlık mertebesinde kalır.

Julius Caesar: Glabrus'un köle ayaklanmasını bastırmak üzere Roma'yı terk etmesinin üzerine, geçici olarak Gracchus'un teklifi doğrultusunda, senato tarafından garnizon ordusunun başına getirilir. Bu geçici görev, Glabrus'un görevden alınmasıyla kalıcı hâle dönüşür; ancak O da Senato tarafından görevlendirildikten sonra Spartacus ile girdiği savaşta kaybeder. Böylece Spartacus karşısındaki efendi konumunu diyalektik olarak yitirir.

Gracchus: Crassus'un senatodaki en büyük rakibidir. Garnizon komutanlığının başına getirmeyi başardığı Julius Ceaser'ın da yenilmesi üzerine, Crassus'un isteklerine başta karşı gelse de, bu istekleri kabul etmek zorunda kalır. Batiatus ile konuşmasından sonra Varinia'nın, Crassus için çok değerli olduğunu öğrenir ve Varinia'yı 'çalmaya' karar verir. Burada Batiatus'a "Varinia'yı, Crassus'tan çalalım" derken onu özne değil, nesne olarak görmektedir; çünkü ancak bir nesne çalınabilir. Eylem insana yöneldiğinde çalınma değil, kaçırılma söz konusudur. Onun tarafından yapılan bu söylem, Varinia'nın film anlatısında öznel bir tinselliğe ulaş(a)madığının da göstergesidir.

Öykünün ilerleyen kısmında Ceaser tarafından Crassus'un yanına getirilen Gracchus, Crassus tarafından sürülecektir; ancak bir kez daha kölelerin kaderlerine boyun eğmeleri ve Tanrılara güvenmelerini sağlamakla görevlendirilir. Böylece efendiliğini oluşturan özü kendi için olan bağımsız bilincini kaybeden Gracchus, özü bir başkası için (efendi) yaşamak ve çalışmak olan bağımlı bilince, yani köleye dönüşür. Yine kölelere karşı kullanılan dindarlık anlayışının Hegel'in (2011a) "dindar insanın kendi özbilincine ulaşamayacağı ve öte dünyada Tanrının, bu dünyada ise efendinin köleliğinden kurtulamayacağı görüşü" Gracchus aracılığıyla bir kez daha kölelere aşılacak olur.

Son olarak Gracchus, Varinia'yı özgürlüğe kavuşturan belgeleri verdikten ve diyalektik olarak efendiliğinin bir paradoks hâlinde kayboluşundan sonra, fiziksel olarak da yok edilmeyi (öldürülmeyi) bekler ve öldürülür. Bu ise artık bir efendinin değil, kölenin ölümüdür; çünkü Gracchus ölmeden çok önce köleleşmiştir.

Glabrus: Crassus tarafından garnizon komutanlığına atanır. Crassus'un senatodaki rakibi Gracchus tarafından Spartacus'ün köle ayaklanmasını bastırmak üzere sunulan görev teklifini kabul eder. Oluşturduğu altı taburluk ordu Spartacus'e yenilir. Glabrus ise savaş sonunda ölü numarası yapmıştır. Böylece diyalektik olarak efendilik konumunu Spartacus karşısında kaybetmesinin yanında, ölümü göze al(a)madığı için köleleşmiştir. Spartacus tarafından serbest bırakılıp Roma'ya yollandığında, Senato tarafından mağlubiyetin

sorumlusu tutulur ve Crassus tarafından sürgün edilir. Böylece tıpkı diğer efendiler gibi bazılarının efendisiyken, aslında bazılarının da kölesi konumunda kalarak, efendilik paradoksunu yaşamaktadır. O da tıpkı Gracchus gibi, bağımsız bilincini kaybederek, bağımlı bilince; köleye dönüşmüştür.

Batiatus: Bir köle taciridir. Filmin başında Spartacus'ü Romalı askerlerden satın almak üzere kölelerin çalıştırıldığı alana gelir. O sırada yanındaki kölenin güneşten korunması için tutması gereken şemsiyeyi yanlış tutması üzerine, "kölelerin hepsinin geri zekâlı olduğunu" söyleyerek köleleri aşağılar. Bu söylem, Hegel'in (2011a) "düşünüp eyleme geçemeyen, dolayısıyla da özbilince ulaşamayan kişilerin sadece kendinde-varlıklar olduğu görüşünü" destekler niteliktedir.

Batiatus, Spartacus'ü 'aldıktan' sonra (Spartacus, bir köle olarak henüz alınıp-satılabilen bir nesnedir) kendi gladyatör okuluna götürür ve onunla birlikte oradaki tüm kölelere, onları alacak efendileri için ölmeleri; ölümüne dövüşmeleri gerektiğini söyler. Bu dövüşlerdeki ölümüne mücadele eylemi, 'kendi-için' olmaktan çıkarak, 'başkası için' yapılan bir eyleme dönüştüğünden köleleri, 'kendi-için-varlık'lar şeklinde özneleşmekten ziyade, başkasının isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere konumuna yönlendirir. Ayrıca buradaki efendi-köle ilişkisinde Hegel'in diyalektiğinden farklı bir yapı olduğu ortadadır. Nesne olarak köleleri satın alan efendi özneler, köleleri bir savaş sonucunda değil, daha önceki efendilik konumları aracılığıyla tüketme fırsatı bulur. Bu da aslında öyküdeki efendilerin aslında Hegel'in diyalektiğinden kopuk bir bilinip-tanınma alanında yer aldıklarını gösterir ki, zaten savaşmadan kazanılan bu efendiliklerin diyalektik olarak yok olduğunu görmek mümkündür.

Köle ayaklanmasından sonra gladyatör okulu yerle bir olan Batiatus, durumu Gracchus'a açıklar. "Sabah efendi, akşam ise beş parasız sefile dönüşünün sorumlusunun Crassus olduğunu" belirterek, Gracchus'un emrine girer. Böylece O da diğer efendi karakterler gibi, efendiliğini diyalektik olarak kaybeder, başkasının kölesi durumuna gelir ve tinsel özgürlüğünü yitirir.

Tüm bunlar değerlendirildiğinde, efendi karakterlerin, film boyunca bir paradoksun parçası olarak yaşamakta olduğu söylenebilir. Efendiler, başka köle ya da kölelerin efendisiyken, kendisinden daha üstün olan efendinin kölesi veya nesnesine dönüşebilmektedir. Onlar, zaten özgür konumda görünseler de, içinde buldukları paradoks bu özgürlüklerinin çoğunda tözselleşmemiş olduğunu ortaya koymaktadır. Filmin efendi karakterleri Hegel'in (2011a) "efendi, asla tarihin asıl şekillendiricisi olan kölelerle eşit olamaz" anlayışı doğrultusunda, bir özgürlük mücadelesine girmemişler veya çalışarak kendilerini olumsuzlamamışlardır. Onların hayatı, tıpkı Hegel'in (2011a) belirttiği şekilde, "savaş dışında bir zevk ve sefa hayatıdır." Hiçbiri efendilik durumlarını kaybetmez; sadece kendi efendiliklerinin üstünde bir efendinin var olabileceği paradoksunu yaşar.

3.3. Köle Karakterler Açısından Spartaküs Filmi

Filmin gelişimini sağlayan köle konumundaki karakterler Spartacus, Varinia, Antoninus, Marcellus, Crixus, Draba ve Spartacus'ün kurduğu orduya katılmaya karar veren kölelerdir.

Spartacus: Yunanlı Spartacus, ilk olarak 13 yaşında Libya'da çalıştırılmak üzere satılır. Kendisi de babası ve dedesi gibi köledir. Tek isteği, tüm gücünü köleliğe dayandıran Roma İmparatorluğu'na karşı mücadele ederek, köleliği tamamen ortadan kaldırmaktır. Kendi Benini (tez) ilk olumsuzlaması filmin giriş sahnesinde bir arkadaşına yardım ederken Romalı bir askerin Spartacus'ü engellemesiyle başlar. Asker, ona yardım etmemesi için Spartacus'e vurur, Spartacus ise askerin bacağını ısırarak ona karşı gelir; ancak gerek askerin ona köpek diye hitap etmesi, gerekse Spartacus'ün, askeri içgüdüleriyle hareket eden bir hayvan gibi ısırarak kendi durumunu olumsuzlaması (antitez), henüz Spartacus'ün özbilince ulaşamayacak konumda olduğunu göstermektedir.

Gladyatör okulunda ayakları damgalanırken diğer kölelerin hayvan benzeri çıkardıkları sese karşın Spartacus, insani bir ses çıkararak acıya karşı tepki verir. Bu eylemin gösterdiği şey, Hegel'in (2011a) "düşündüğü için hayvan değil, ancak insanın özgür olabileceği" görüşünün Spartacus'ün acıya karşı verdiği 'insani' tepkiyle desteklendiğidir.

Marcellus, gladyatör okulundaki ilk eğitim gününde onu kışkırtarak kendisine karşı gelmesini sağlamaya çalıştığında, Spartacus karşılık vermez. Bunun üzerine Marcellus, onun zeki birisi olduğunu söyleyerek, bu durumun tehlikeli olduğunu belirtir. Burada Spartacus'ün mantık yoluyla hareket etmesi Hegel'in (2011a), "insanın ancak aklını kullanıp sorgulama yaparak özbilince giden yolda adım atılabileceği" görüşüyle uyumaktadır.

Spartacus, cinsel ihtiyacını gidermesi için yanına gönderilen Varinia'ya karşı cinsel bir tepkide bulunmaz, ona âşık olur. İsteği ise Varinia'yı doğal olarak tüketip doğal ihtiyacını karşılamak değildir. Onun arzusunu, yani aşkını arzulamaktadır. Bu davranış, Spartacus'ün manevi ihtiyaca yönelen Hegel'in (2011a) 'kendi-için-varlık' anlayışına doğru yöneldiğini göstermektedir. Söylemini destekleyen eylemi ise sahnenin devamında Batiatus ve Marcellus onu izlemek istediklerini söylerken, sinirlenip hayvan olmadığını belirtirken gerçekleştirir.

Varinia'nın gladyatör okulundan ayrıldığını gören ve Crassus'a satıldığını öğrenen Spartacus, ölümü göze alarak Marcellus'u öldürür. Sonrasında gladyatör okulunun muhafızları, Spartacus ve beraberinde ayaklanan köleler tarafından öldürülür. Spartacus ve yanındakiler kaçmayı başarırlar; ancak Spartacus'ün özgürlüğü henüz tözselleşmemiştir.

Özgürlüklerine kavuştuktan sonra senato üyelerinden ikisini kaçırarak, eskiden buldukları gladyatör okuluna getiren köleler, onların ölesiye dövüşmelerini izlerken, Spartacus bunu engelleyerek, onları serbest bırakır ve "efendiyi köleye çevirmenin asıl amaç olmadığını, köleliğin tamamen kalkması gerektiğini" söyleyerek, gladyatör ordusu kurma fikrini, tözselleşmemiş özgürlüğe sahip kölelere iletir. Amacı, Roma topraklarındaki kölelerden yanına toplayabildiği kadar kişiyle ve korsanların yardımıyla, Roma'da köleliği ortadan kaldırmaktır.

Spartacus, gladyatör ordusuna katılmak üzere teklif sunduğu köleler arasında karşılaştığı Antoninus'un okuduğu şiirden çok etkilenir ve devamında Varinia'ya "hayvanın bile dövüşmeyi öğrenebileceğini; ama güzel şiirler okumanın insana inanç kattığını" söyler. Özgür olduğunu; ancak bir şey bilmediğini, her şeyi bilmek istediğini Varinia'yla paylaşarak, kendi yeni durumunu yeniden olumsuzlar. Öğrenmek istediğini söylediği şeyler hep varolan gerçek dünyayla ilgilidir. Böylece Spartacus, Hegel'in (2011a) 'tin' şeklinde tanımladığı kavramın, "asıl olarak insan ruhu olduğu ve 'özgür tin'e insanın ancak bu dünyadaki eylemle, kendini olumsuzlayarak ulaşabileceği" düşüncesine uygun davranışıyla 'kendi-için-varlık' mertebesine doğru ilerler.

Salisya Valisinin elçisi olarak Spartacus ile anlaşma yapmak üzere yanına gelen Levantus, aralarında geçen konuşmada Spartacus'e "kaybedeceğini bile bile neden savaştığını" sorduğunda Spartacus, "ölümü göze aldığını; ancak ölürse kaybedeceğini ve köle olarak yaşamaktansa, özgür olarak ölmeyi yeğlediğini" belirtir. Bu söylem, onun özbilince ulaştığını gösteren en önemli sinemasal andır. Bunu şu sözlerle tamamlar Spartacus: "Özgür insan, ölünce hayatın zevklerinden mahrum kalır. Köle ise acısından kurtulur. Ölüm, kölenin tek kurtuluş yoludur. Bu yüzden köle ölümden korkmaz."

Spartacus, Salisyalıların kendisine ihanet etmesinden sonra Roma ordusuyla savaşmak zorunda kalır ve Roma'ya doğru ilerler. Crassus komutasındaki Roma ordusuyla olan savaşı kaybeder. Oluşturduğu ordu tamamen yok edilir. Filmsel öykünün sonunda Spartacus son nefesini vermeden Varinia, "bebeklerine onu anlatacağını" söylediğinde, artık tamamen özbilince ulaşmış bir 'insan' olarak ölmek üzeredir Spartacus. Kendi 'bilinip-tanınma'sı ise Varinia aracılığıyla olacaktır. Böylece Spartacus prestij uğruna ölümü göze alarak kölelik durumunu terk edip, 'kendi-için-varlık'a ve özbilince ulaşmış özne konumuna yükselirken, onun isteğini gerçekleştirecek olan Varinia, Spartacus'ün isteğinin gerçekleşmesini sağlayacak nesne konumunda kalmaktadır.

Varinia: Spartacus ile ilk kez birbirlerini gördüklerinde, O da Spartacus gibi hayvan olmadığını belirtmektedir. Bu durum, onun özbilince ulaşabilecek bir insan olma ihtimalini ortaya koyar; fakat özgürlüğünün asla tözselleşmeyeceği öykü ilerledikçe anlaşılır.

Varinia, "gladyatör okulunda Crassus'a satılıp, Batiatus tarafından Crassus'a götürülürken kaçarak özgürlüğüne kavuştuğunu", daha sonra tekrar karşılaşma şansı olduğu Spartacus'e anlatır. Dolayısıyla Varinia, özgürlüğe ölümü göze alarak değil, kaçarak ulaşmıştır. Özgürlüğe kavuşmak adına yapılan bu kaçış eylemi, Hegel (2011a) açısından düşünülürse, Varinia'nın tamamen özbilince ulaş(a)madığı anlaşılır. Her ne kadar kaçarken ölme ihtimalinin olabileceği göz önünde bulundurulsa da, Hegel'e uygun olarak "özgürlüğe ancak savaşarak ulaşılabilir." Varinia asla böyle bir mücadelenin içine girmez.

Spartacus'e aşkını ilan eden Varinia, o andan itibaren Spartacus'ün yanında olmaya başlar. Spartacus her şeyi bilmek arzusunda olduğunu belirterek, kendisine rüzgârın nasıl oluştuğunu sorduğunda, Varinia rüzgârın oluşumunu Tanrılara bağlayarak, bir kez daha Hegel'in (2011a) sunduğu tinsellikten uzaklaşır; çünkü Hegel, Tanrı inancını 'mutsuz bilinç' kavramıyla açıklamaktadır ve böyle bir bilince sahip olan kişi, kölelikten kurtulamaz.

Crassus, Spartacus'ü yendiği savaştan sonra cesetler arasında Varinia'yı, Spartacus'ten olan bebeğiyle birlikte bulur ve yanına alır. Daha sonra aralarında geçen şu konuşma önemlidir:

Crassus: Spartacus nasıl biriydi?

Varinia: Başlarda bir hayvan gibi görünüyordu; ancak öldüğünde onun için ölmeye hazır binler bulunmaktaydı.

Crassus: Neydi o Tanrı mı?

Varinia: Sadece bir insan.

Varinia'nın bu son sözü, Hegel'in (2011a) açıkladığı gibi, "tanrı insanın kendi içindedir ve insan kendisi tanrılaşabilir" görüşünü destekler niteliktedir. Varinia bu konuşmanın devamında Crassus'a, "Spartacus'ten korktuğunu, bu yüzden Spartacus'ün sahip olduğu kadını; yani kendisini alarak korkusunu yendiğini" söyler. Bu söylem, Hegel'in (2011a) "istek ancak nesne aracılığıyla doyuma ulaştırılır" görüşünü destekler niteliktedir. Böylece Varinia, kendisini kadın olarak özbilince ulaşan bir 'özne' olmaktan ziyade, özbilince ulaşılmayı sağlayacak 'nesne' konumuna yerleştirmiş olur.

Filmin sonlarına doğru Batiatus ve Gracchus tarafından kaçırılan Varinia ve bebeğine, Gracchus tarafından özgürlük belgeleri verilir. Böylece Varinia'nın kazandığı özgürlük, kendisi tarafından kazanılmamış; bir başkası tarafından bahşedilmiştir. Dolayısıyla Varinia her ne kadar özgürlüğünü kazanmış olsa da, bunu kendisi gerçekleştirmediği için tözsel olarak hâlâ köledir; özgürlüğü tözselleşmemiştir. Bir özne değil, nesne olarak kalmıştır.

Antoninus: Crassus, onu yanına hizmetkârı olarak almıştır. Antoninus kaçarak Spartacus'ün yanına; bulunduğu yere gider. Spartacus, kölelere kendi oluşturdukları gladyatör ordusuna katılmaları için teklif sunar. Antoninus ile karşılaşmıştır. Onun mesleği, diğer köleler gibi marangozluk ya da aşçılık değil, şairliktir. Diğer köleler çalışarak kendilerini olumsuzlarken, Antoninus sanat aracılığıyla kendisini olumsuzlamaktadır. Bir akşam, yaptığı sihirbazlık gösterisinin ardından okuduğu şiiri, onun sanat aracılığıyla kendisini olumsuzlayarak 'kendi-için-varlık'a; yani özbilince veya kendi özgür Benine ulaştığını göstermektedir: "(...) Koyu mavi gölgeler ve mor ormanlar içinden geçerek yurduma dönüyorum (...) Şimdi yalnızım, kayıp ve yalnız (...) Ama gene de (...) yurduma dönüyorum."

Antoninus, filmin sonlarında asılmadan önce Spartacus ile aralarında geçen konuşmada ona "ölümünden korkup korkmadığını" sorar. Spartacus, korkmadığını belirtirken, Antoninus korktuğunu açıklar. Böylece tözselleşmiş bir özgürlüğe ulaşamayarak, kölelik durumunu tamamen aşamaz; çünkü Hegel (2011a) için daha önce de belirtildiği şekliyle, "kölelikten kurtulmak, ölümü göze almaktır."

Marcellus: Gladyatör okulunda köle eğitmenidir. Kendisi de diğerleri gibi köledir; ancak eğitmen olmuş, tözselleşmemiş bir özgürlüğe ulaşmıştır. Kölelerden tek isteğinin, "kendisine karşı gelinmemesi" olduğunu belirtir. Bu istek, onun ölüm korkusunu ve ölümü göze alamadığını göstermektedir. Ölümü göze alışı, sadece diğer köle gladyatörlerle yaptığı savaşlardadır; fakat bu savaşta karşısındaki 'öteki' de kendisi gibi köle olduğu ve Marcellus

bu köleyi diyalektik olarak değil, fiziksel olarak ortadan kaldırdığı için, efendi konumunda değerlendirilemez; çünkü Hegel'in (2011a) görüşleri çerçevesinde, efendi olabilmenin koşullarından biri de ölümü göze alarak savaşmak; ancak bu savaşın sonunda karşıdaki kölenin hayatını bağışlamak ve onu fiziksel değil, diyalektik olarak; bilinç seviyesinde ortadan kaldırmaktır. Marcellus'un eylemlerinde ise asla böyle bir amaç görülmez.

Crixus: Spartacus gladyatör okulunda yıkanırken adını sorduğunda, Crixus "adının önemli olmadığını" söylemektedir. Bu tavır Crixus'un köleliği kabullendiği, dolayısıyla bilinip-tanınma uğruna efendiye karşı ölümü göze alarak mücadelede bulunamayacağını göstermektedir. Onun tek amacı, karşısındakini fiziksel olarak yok etmektir. Bu ise Hegel'in efendi-köle diyalektiği açısından 'insan-oluşturucu' bir sonuç doğurmamaktadır. Dolayısıyla Crixus'un, Hegel'in (2011a) vurguladığı, özgürlüğü tözselleşmiş kendi-için-varlık konumuna erişemediği söylenebilir.

Draba: Spartacus ile Crassus'un isteği üzerine gladyatör okulunda dövüşür. Onu yener; ancak öldürmez. Amacı, Crassus'u öldürmektir. Özbilince ulaşarak özgürlük adına ölümü göze alıp giriştiği eyleminde, muhafızın ve Crassus'un darbesi sonucu hayatını kaybeder. Dolayısıyla her ne kadar özgürlük adına eylemde bulunsa da, başarılı olamayarak fiziksel olarak ortadan kaldırılır. Draba, filmsel anlatıda efendiliğe ulaşamayabilir; ancak Spartacus'e yakın bir tözselliğe ulaşan köle karakter olmuştur.

Diğer Köleler: Spartacus'ün oluşturduğu ordudaki köleler tıpkı onun gibi, ölümü özgürlük adına göze almışlardır. Crassus ile girilen savaşta ölmeyen kölelere, "Spartacus'ü vermeleri hâlinde tekrar köle olarak kalacakları; ancak hayatlarının bağışlanacağı" söylenir. Spartacus, diğer köleleri korumak adına ortaya çıkacağı sırada köleler hep bir ağızdan "Spartacus benim" diye bağıarak, onunla özdeşleştirirler kendilerini. Bu eylem kölelerin bir kez daha ölümü göze aldıklarını gösterir. Böylesi bir cesaret gösterisi ise, hepsinin çarmıha gerilerek öldürülmesine neden olur; ancak özgürlükleri kabul görmemiş ve efendi tarafından tanınmamış olduğundan tözselleşmemiş olarak kalır.

Sonuç

Spartaküs, Hegel'in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde değerlendirilebilecek iyi bir öykü sunar. Film üzerinden Hegel'in düşüncelerini sınamak mümkün olabilmekte ve bu düşünceler filmin karakterleri tarafından desteklenebilmektedir. Film, efendi ve köle arasındaki ölümüne mücadele sonucunda gerek diyalektik, gerekse fiziksel olarak Benin yok oluşunu gösteren sahnelerle doludur. Köleler, tıpkı Hegel'in belirttiği 'kendi-için-varlık'lar hâline gelebilmek amacıyla ölümüne mücadeleye girerek, özgürlüklerini kazanmaya ve dolayısıyla tarihin bir uğrağı hâline gelmeye çalışırken, efendiler onları fiziksel olarak yok etmeyi seçmiştir. Dolayısıyla köleler, manevi ihtiyaçlarını karşılamak üzere mücadele verirken, efendilerin yaptığı tek şey, fiziki ihtiyaçlarını karşılamaktır. Bu eylemsel zıtlık, filmin asıl 'insan-oluşturucu' davranışlarını sergileyen karakterlerin köleler olduğunu göstermektedir. Köleler, filmin başından itibaren çalışarak kendi buldukları durumu olumsuzlamış, böylece 'özgür tin' olma yolunda adımlar atabilmişlerdir. Zaten özgür olan efendiler ise, kendi kölelerine bir nesne gibi sahipken, bir yandan da başka efendilerin

arzularını doyuma ulaştıracak nesnelere konumuna gelerek öznelliklerini kaybetmiş ve böylece Hegel'in vurguladığı efendilik paradoksundan kurtulamamışlardır.

Hollywood sinemasının kahraman merkezli olduğu düşünöldüğünde, filmde efendi tarafından bilinip-tanınarak özne konumuna gelebilen tek köle karakterin, filmin kahramanı Spartacus olması şaşırtıcı değildir. Hollywood sineması genel yapısına uygun şekilde, film kadın köle Varinia'yı özne konumuna ulaştırmayarak, sadece öznenin arzusunu doyuma ulaştıran nesne konumunda tutmuştur. Yani bir nesne olarak Varinia, bir özne olarak Spartacus'ün arzusunu doyuma ulaştırmaktan başka bir eylemselliğe sahip değildir. Onun özgürlüğü asla tözselleşmemiştir ve Crassus tarafından bilinip-tanılsa bile, onun tutsağı olmaktan kaçırılarak, hatta 'çalınarak' kurtulmuştur.

Filmde Crassus dışındaki tüm efendi karakterler, kiminin efendisi konumundayken kiminin kölesi olmuşlar, böylece aslında özgürlüklerinin tözselleşmediğini göstermişlerdir. Crassus ise tüm efendiler gibi, efendiliğinin paradoksunu yaşamaya devam etmiştir. Her ne kadar filmin efendisi konumunda olsa da Spartacus'e karşı düşünceleri, onun efendiliğini diyalektik olarak yok etmiştir.

Sonuçta, Hegel'in diyalektik yöntemi çerçevesinde birçok filmin bu çalışmadakine benzer bir çözümlemeye tabi tutulabileceği belirtilebilir. İncelenecek film hangi hangi sinema evreninden olursa olsun, Hegel'in düşüncelerine uygun karakterleri o filmde görmek mümkündür. Sinema evreninde eylemlerinde özgür olan karakterler insan dışında varlıklar da olabilir; ancak her şeyi insana indirgeyen Hegel'in düşüncelerine uygunluğu açısından insana yönelmek çok daha doğru görünmektedir.

Gelecek çalışmalar burada ortaya koyulan yöntemi daha ayrıntılı bir şekilde kullanarak, sinemanın insan karakterlerine ait 'sine-felsefi' ya da sinefilozofik bir düşünce üretebilir. Bu yönüyle, özellikle üzerine düşünölen filmlerdeki karakterlerin (tez) kendi iç dünyalarıyla ya da başka bir karakterle (antitez) karşı karşıya geldikten sonraki yeni Benlerine (sentez) yönelik bir çalışmanın, burada ayrıntılı şekilde yer verilmeyen; fakat araştırılmasının anlamlı olacağı düşünölebilir.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley, (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles, (2012). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, Jean, (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, Nejat, (2009). *Hegel*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bumin, Tülin, (2013). *Hegel*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büker, Seçil, (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Campbell, Joseph; Moyers, Bill, (2010). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*, Çev. Zeynep Yaman, İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Chatman, Seymour, (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çev. Özgür Yaren, Ankara: Deki Yayınları.
- Chion, Michael, (2003). *Bir Senaryo Yazmak*, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Fraser, Ian, (2008). *Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı*, Çev. Beyza Sumer Aydaş, Ankara: Dost Kitabevi.
- Hegel, G.W.F., (2011a). *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları
- Hegel, G.W.F., (2011b). *Estetiğe Giriş*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011c). *Doğa Felsefesi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011d). *Tarihte Akıl*, Çev. Önay Sözer, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hegel, G.W.F., (2011e). *Tarih Felsefesi-I (Giriş)*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011f). *Tarih Felsefesi-IV (Germanik Dünya)*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011g). *Estetiğe Giriş*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- İzmir, Mutluhan, (2013). *Öznenin Diyalektiği*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Jahn, Manfred, (2012). *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kabadayı, Lale, (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kırel, Serpil, (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kojève, Alexandre, (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Lotman, M. Yuri, (2012). *Sinema Göstergebilimi*, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Nirengi Kitap.
- Miller, William, (2009). *Senaryo Yazımı: Televizyon ve Sinema İçin*, Çev. Yılmaz Büyükerşen; Yalçın Demir; Nesrin Esen, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Morss, B. Susan, (2009). *Görmenin Diyalektiği*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Morss, B. Susan, (2011). *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, Çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Moseley, Alexander, (2012). *A'dan Z'ye Felsefe*, Çev. Ali Süha, İstanbul: Ntv Yayınları.
- Nutku, Özdemir, (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Oluk, Ayşen, (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.
- Pezzella, Mario, (2006). *Sinemada Estetik*, Çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi.
- Ryan, Micheal; Kellner, Douglas, (2010). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni, (1997). *Dünya Sinema Sanayii*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Stace, W.T., (1976). *Hegel Üstüne*, Çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Stanislavski, Konstantin, (2011). *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı.